

Angespannte Verhältnisse – Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an den Berliner Museen um 1900

»Zwischen Museum und Universität bestand, solange [Herman] Grimm lebte, Fehde«, schreibt Werner Weisbach in seiner 1937 im Exil veröffentlichten Autobiografie.¹ Für Weisbach, der sich 1903 bei Grimms Nachfolger Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität habilitiert hatte und ab 1921 bis 1933 dort selbst als Extraordinarius lehrte, lag die Ursache für die Feindschaft in den unterschiedlichen und unvereinbaren Auffassungen von Kunstgeschichte. Während Grimm vom Universitätskatheder auf seine Kollegen an den Museen herabblickte, weil sie, so Weisbach, »seine Ansprüche an feinere literarische Bildung und geistige Durchdringung des Stoffes nicht befriedigten«, spotteten jene über sein geringes Fachwissen »und darüber, dass er über Kunstwerke redete und schrieb, von denen er sich nicht durch zureichende Studien vor dem Original eine Anschauung gebildet hatte«.² Mehr noch, es war, so Weisbach, nicht nur ein Machtkampf zwischen zwei Berliner Institutionen, die sich der Kunstgeschichte verpflichtet sahen, sondern auch ein Methodenstreit, der hier zum Ausdruck kam. Grimms kultur- und geisteswissenschaftlicher Herangehensweise stand mittlerweile eine neuere Kunstgeschichte am Museum gegenüber, in der es vor allem um genaue Datierung, Zuschreibung und historische Dokumentensicherung ging.

1891 kam es schließlich zu einem in aller Öffentlichkeit ausgetragenen Streit zwischen den beiden Parteien. Ein Jahr zuvor war ein Mann zum Direktor der Gemäldegalerie der Preussischen Kunstsammlungen ernannt worden, der bereits als Kustos und Direktor der Skulpturensammlung in den 1880er Jahren durch seine enorme Kennerschaft, seinen Spürsinn im Kunsthandel sowie seine einflussreiche Beherrschung des Berliner Sammlerwesens zur unhintergehbaren und unumgänglichen Eminenz im Berliner Kunstleben avanciert war.³ Wilhelm von Bode hatte 1872 als Assistent in den Staatlichen Museen angefangen und schied fast fünfzig Jahre später, 1920, als bis heute mächtigster Generaldirektor wieder aus. Von Max Liebermann, einem der wenigen modernen Künstler, die Bode schätzte, ließ er sich im Jahr 1904 porträtieren, wie ihn Weisbach auf einer Reise 1897 erlebt hatte: »Daran gewöhnt, das ganze Leben lang, wo er

1 Weisbach 1937, S. 127. – Franziska Solte bin ich für intensive Archivarbeiten und Anregungen dankbar und Simone Schweers für die großzügige Bereitstellung ihrer eigenen Forschung (siehe ihren Beitrag in diesem Band).

2 Weisbach 1937, S. 127.

3 Zu Bode siehe die Biografie von Ohlsen 1995, die Aufsätze in Wesenberg 1995 und Wilhelm von Bode 1995.

sich auch befand, ob zu Hause oder auf Reisen, furchtbar überlaufen und mit allen möglichen Dingen behelligt zu werden, hatte er eine hastige, abrupte Art angenommen« (Abb. 1). Auch im Porträt ruht sein Blick nicht auf dem Künstler, dem Buch oder den Objekten auf dem Schreibtisch, sondern ist bereits anderen Dingen außerhalb des Bildes zugewandt.

Gleich zu Beginn des Jahres 1890, als Bode zum Direktor der Gemäldegalerie ernannt wurde, erklärte er öffentlich, dass er mit der Art, wie Kunstgeschichte an der Universität gelehrt wurde, nicht zufrieden sei.⁴ Es fehle an gezielter fachlicher Ausbildung, Anbindung des Studiums an die hiesige Kunstsammlung und somit an mangelnder Qualifizierung für den Beruf des Museumskurators.⁵ Das mehr oder weniger offensichtliche Ziel seiner Angriffe war der Universitätsprofessor für Neuere Kunstgeschichte Herman Grimm. Dessen Antwort ließ nicht lange auf sich warten. Auch Grimm stand damals im Zentrum der gebildeten Gesellschaft Berlins. Doch im Gegensatz zu Bode pflegte er weniger die neureichen Sammler der Stadt als das literarisch und wissenschaftlich gebildete Bürgertum, dem er sich als Sohn von Wilhelm Grimm und Ehemann Gisela von Arnims verpflichtet glaubte. Grimm suchte, wie Bode, die Öffentlichkeit für seine Replik. In der angesehenen Zeitschrift »Deutsche Rundschau« erschien 1891 ein Artikel von ihm mit dem programmatischen Titel »Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte«.⁶ Es sei, so schreibt er, nicht die Aufgabe der Universitäten, Kenner für die Museen heranzubilden, sondern in die Kulturgeschichte aller Völker einzuführen:

»In das Studium dieser Geschichte als eines Ganzen sind wir im Begriff einzutreten. (...) Wir haben bisher unter der Anschauung gestanden, dass die politische Bewegung der Völker das Maßgebende für ihren weltgeschichtlichen Werth im Ganzen, sowie für die Beurtheilung der einzelnen Gestalten sei: innerhalb der Geschichte der Zukunft wird nur der Umfang der geistigen Gewalt eines Mannes, ganz im Grossen gemessen, seinen Werth bezeichnen. Von ihm muß heute schon ausgegangen werden, wenn wir der Bedeutung der Kunst- und Kulturgeschichte, oder besser gesagt: der Phantasie- und Gedankenproduction der Nationen gerecht werden wollen.«⁷

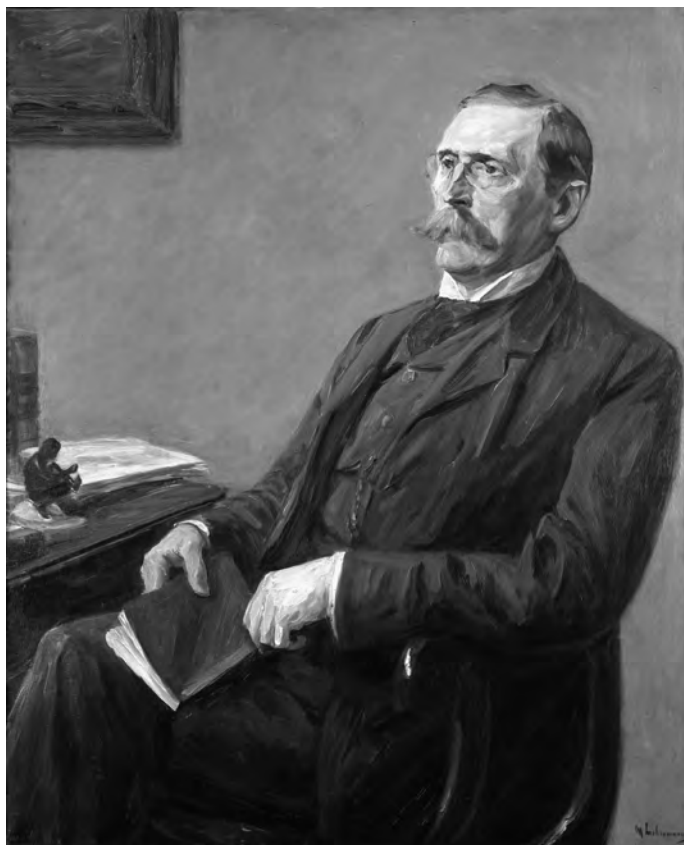
Ganz in diesem Sinne verstand Grimm seine Lehre an der Universität. Sie ergänze die einseitig auf politische Machtkämpfe ausgerichtete Geschichte der Historiker, indem sie das Augenmerk auf die kreativen Bereiche des menschlichen Lebens richtete, und sie bemühe sich, in die Betrachtung zur Kunst immer auch zusätzlich andere Bereiche der »Phantasie- und Gedanken-

4 Herman Grimm schreibt 1891: »Vom jetzigen Director der Berliner Bildergalerie sind im Laufe des vorigen Jahres eine Reihe von Meinungsäußerungen bekannt gegeben worden, welche in dieser Richtung geradezu Forderungen stellen und deren Nichtbeachtung den Docenten an der Berliner Universität zum Vorwurfe machen.« Grimm 1891, S. 392. Der Kunsthistoriker August Schmarsow bestätigt dies: »Bode selbst hatte in den Preußischen Jahrbüchern (März 1890) seine Bedenken minder schroff formuliert: »Die Frage liegt sehr nahe, ob wir recht tun ein Fach wie die Kunstgeschichte in der Weise auf den Universitäten und auf den Akademien zu kultivieren, wie es jetzt geschieht (...).« Schmarsow 1891, S. 8. – Ich konnte dieses Bode-Zitat allerdings nicht in dem Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen des Jahres 1890 finden und auch nicht den Jahrgängen davor oder danach.

5 Grimm 1891, S. 393. Für eine hilfreiche Diskussion des Berliner Kunstgeschichtsstreits siehe Joachimides 2000, S. 200–219.

6 Grimm 1891.

7 Ebd., S. 396.



1 Max Liebermann, Bildnis
Wilhelm Bode, 1904 (Berlin, SMPK
Nationalgalerie).

production« einer Nation einzubeziehen. Im Vordergrund standen dabei ausschließlich die kulturellen Meisterwerke der Epoche. Daher verwehrte Grimm sich dagegen, seinen Unterricht auf die zum Teil beliebig zusammengetragenen, zum Teil lückenhaft präsentierten, und sogar minderwertigen Bestände der ortsansässigen Sammlungen stützen zu müssen. Genau das aber hatte Bode gefordert. Mehr noch, es schien dem Direktor der Gemäldegalerie geradezu unangebracht, so vermerkte Grimm schneidend, Kunstgeschichte überhaupt an jenen Universitäten zu unterrichten, an denen es keine größeren Kunstsammlungen gebe.⁸ An diesen Orten sei in Bodes Augen nicht die notwendige und angemessene Sehschule vor Originalen möglich. Grimm, der nie Übungen vor Originalen abgehalten hatte und stattdessen immer wieder über Raphael, Michelangelo und andere Meister der italienischen Renaissance mit Hilfe einer stetig wachsenden Lichtbildsammlung ausgesprochen populäre Vorlesungen hielt, konnte die Forderung nur absurd erscheinen. »Ich glaube nicht«, schreibt er, »dass [Jacob Burckhardts] Arbeiten oder Vorlesungen vom Inhalte dessen, was die Basler Sammlungen zufällig bergen, je beeinflusst worden sind« oder gar Carl Justis »Culturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts« in Spanien von der

8 Ebd., S. 393.

Bonn.⁹ Bode reagierte nicht selbst, sondern ließ einen weiter nicht bekannten Wilhelm Koopmann in der Zeitschrift »Die Gegenwart« antworten. Es ist gut möglich, dass Bode hier ein Pseudonym angenommen hat, um den Schein der Überlegenheit zu wahren.¹⁰ Die Argumente jedenfalls, die in dem Koopmann-Artikel zu lesen sind, waren seine. Bevor man überhaupt mit einer Kulturgeschichte beginnen könne, so heißt es da, müsse man sich erst einmal verständigt haben, was eigentlich von der Hand Dürers oder Leonardos stamme. Davon aber sei man noch weit entfernt.¹¹

Bis heute gilt der hier ausgetragene Streit als ein Symptom für das Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher kunsthistorischer Methoden – die eine alt, die andere neu.¹² Doch nicht nur Grimms Geniegeschichte, sondern auch Bodes detailfixierte Kennerschaft wurde um 1890 den Ansprüchen der jüngeren kunsthistorischen Fachkollegen nicht mehr gerecht. Der Breslauer Ordinarius August Schmarsow meldete sich entsprechend noch im selben Jahr, 1891, mit einer eigenen Publikation zu Wort. Grimm entgegnete er, dass das Studium historisch-kritisch zu sein habe, dass man erst über umfangreiche Dokumentensicht zu Quellenkenntnis gelange und dass es nicht allein darauf ankomme, »ob aus [den] Erzeugnissen geduldig pinselnder Hand die schaffende Phantasie mehr oder weniger zum Herzen spreche«.¹³ Bode gestand Schmarsow zu, dass die Kennerschaft nicht von der Kunstgeschichte abzutrennen sei, »wie ältere von der philologisch-literarischen Seite herkommende Historiker wol [sic] noch meinen«.¹⁴ Doch betont er auch, dass das Studium an der Hochschule nicht dazu da sei, einseitige Spezialisten für das Museum auszubilden. Vielmehr richte es sich auch an Anfänger und jene aus allen Fakultäten, »welche etwas für ihre ›allgemeine Bildung‹ tun, während sie daneben Tag für Tag eine Fülle anderer Kenntnisse in sich aufzunehmen haben«.¹⁵ Das Handwerk der Kenner sei lediglich ein Baustein im Gebäude einer umfassenderen Kunstwissenschaft. Im Gegensatz zum Direktor der Gemäldegalerie war für Schmarsow die Kunstgeschichte, »wie ihr Name sagt«, in »dem umfassenderen Gebiet der allgemeinen Geschichte zu suchen«.¹⁶

Schmarsow sprach hier aus, was für viele seiner Kollegen an den Universitäten zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich geworden war. 1890 zum Beispiel hatte Heinrich Wölfflin, damals noch Privatdozent in München, seine kleine Abhandlung zu den Jugendwerken Michelangelos herausgebracht.¹⁷ In einem Brief an Grimm vom selben Jahr verteidigt er sein kennerschaftliches Vorgehen darin:

»Wie weit es mir gelingt, Ihre Zustimmung für die Behauptungen meiner Abhandlung zu erringen, weiß ich nicht. Vielleicht finden Sie die kategorische Scheidung der Werke in echte und unechte etwas anmaßend, ich darf aber wohl sagen, dass für mich die abgebe-

9 Ebd.

10 Bode 1997, S. 136.

11 Koopmann 1891.

12 Joachimides 2000, S. 209.

13 Schmarsow 1891, S. 49.

14 Ebd., S. 28.

15 Ebd., S. 34.

16 Ebd., S. 28.

17 Wölfflin 1891.

nen Urteile eine vollkommene Festigkeit besitzen und es eine Unwahrheit gegen mich selbst gewesen wäre, wenn ich nicht von ›unechten‹, sondern bloß von ›zweifelhaften‹ Werken hätte sprechen wollen.«¹⁸

Im Dezember 1900 allerdings, als er zum Nachfolger von Grimm in Berlin berufen wurde, bekennt Wölfflin in einem Tagebucheintrag: »Berlin verlangt die universelle Bildung als Boden und die Behandlung der prinzipiellen Probleme. Va bene! Ich verlange nach nichts Anderem.« Ein bisschen später heißt es schließlich: »Meine Absicht: nicht ›Kenner‹ auszubilden.«¹⁹

Ein Blick in die Archive zeigt dann auch, dass die Ursache des »Berliner Streites«, wie Schmarsow ihn nennt,²⁰ kein kunsthistorischer Methodenstreit war. Vor 1891 hätte niemand auch nur den Verdacht gehegt, dass die Kunstgeschichtslehre an der Universität und ihre anschauliche Umsetzung im Museum gegensätzliche Unterfangen seien. Als einer der ersten universitär ausgebildeten Kunsthistoriker Deutschlands, Gustav Friedrich Waagen, 1830 zum Direktor der neu gegründeten Gemäldesammlung der königlichen Museen Berlins ernannt wurde, waren die Weichen für eine enge Zusammenarbeit mit der Universität bereits gestellt. Unter Betreiben ihres gemeinsamen *spiritus rectus*, Wilhelm von Humboldt, sollten beide Institutionen gleichermaßen Orte öffentlicher Bildung und Forschung sein. Waagen, der im Schinkelschen Bau am Lustgarten den Gang der Kunstgeschichte anhand von Originalen aufzeigte, hielt als Extraordinarius auf eigenes Betreiben ab 1844 die ersten kunsthistorischen Vorlesungen an der Universität und verband diese gesamtgeschichtlichen Entwürfe mit gezielten Übungen vor Originalen im Museum.²¹ Als 1873 Herman Grimm schließlich zum ersten ordentlichen Ordinarius berufen wurde, bemühte er sich umgehend, den ein Jahr zuvor zum Direktor der neu gegründeten Nationalgalerie ernannten Max Jordan von Leipzig nach Berlin umzuhabilitieren. Zu dieser Zeit, das sei hier noch erwähnt, war Bode nur mehr Assistent in der Skulpturenabteilung im Alten Museum. Im Universitätsarchiv befindet sich die Habilitationsurkunde von Jordan, zusammen mit einem Gutachten von Grimm, das die wissenschaftlichen Kenntnisse auf dem Gebiet der italienischen Malerei hervorhebt und erwähnt, dass seine Stellung als Direktor der Nationalgalerie ihn »als Lehrer der Kunstgeschichte ganz besonders wirksam« machen wird.²² Kurz darauf, im Wintersemester 1876/77 sind die ersten Veranstaltungen von Jordan zur Geschichte der deutschen Kunst im 19. und zur italienischen im 14. und 15. Jahrhundert im Vorlesungsverzeichnis vermerkt.²³ Übungen vor Originalen hat er allerdings nicht abgehalten.²⁴ Noch 1877 schenkte Grimm der Nationalgalerie ein Doppelporträt seines Vaters und seines Onkels, Wilhelm und Jacob Grimm, das die Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann 1855 von

18 Wölfflin 1984, S. 74.

19 Ebd., S. 150 und 154.

20 Schmarsow 1891, S. 8.

21 Bickendorf 2007, S. 48–49.

22 Habilitationsakte »Maximilian Jordan«, in: HUB UA, Phil. Fak. 1874–1878 (Microfiche, Sig. 1209).

23 Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, WS 1876/77–WS 78/79, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444. Danach scheint Jordan nicht mehr gelehrt zu haben. Ausgerechnet im Jahr des Berliner Streits wird er zum letzten Mal im Amtlichen Verzeichnis des Personals und der Studierenden der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität als Privatdozent geführt (Sommersemester 1891), S. 15.

24 Zum Lehrangebot von Übungen im Museum, siehe den Beitrag von Simone Schweers in diesem Band.



2 Elisabeth Jerichau-Baumann, Doppelporträt der Brüder Jacob Grimm (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859), 1855 (Berlin, SMPK Nationalgalerie).

ihnen angefertigt hatte (Abb. 2).²⁵ Auch gehörte Grimm seit 1879 zur Sachverständigenkommission der Berliner Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts,²⁶ und er beteiligte sich von Anfang an rege am »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«, das zum ersten Mal 1880 erschien. Die Leitung der Vierteljahreszeitschrift oblag ihm zusammen mit Bode, Jordan und anderen Direktoren der Museen.²⁷ Noch 1883 schreibt er:

»Mit der Begründung des ›Jahrbuches der preußischen Kunstsammlungen‹ war ein erster Schritt gethan, die k. Museen zum Ausgangspunkte einer in ihnen selbst domicilirten wissenschaftlichen Tätigkeit zu machen. (...) Nicht der Generaldirector oder der Director einer Abtheilung, sondern ›die Beamten der k. Museen‹ geben eine wissenschaftliche Abhandlung heraus und erheben sich dadurch zum Range einer Körperschaft mit gelehrten Zwecken. Eine ebenso natürliche als erfreuliche Entwicklung (...).«²⁸

25 Vermächtnisse 1875–1883: Schenkung Herman Grimm, in: SMPK ZA, I/NG 988.

26 Bode 1997, Bd. 2, S. 134.

27 Ebd., Bd. 1, S. 150.

28 Grimm 1884, S. 435.

Hochgeehrter Herr Director,

Sie haben mir bei dem schweren Verluste, der mich betroffen hat, einige Worte herzlicher und reinmenschlicher Theilnahme gewidmet. Sie können wohl denken, und wissen, wie tief man solche Äußerungen empfindet. Sie werden deshalb auch nicht glauben, dass ich diesen Eingang gewählt habe, um Ihnen mit dem Folgenden dann (...) auch nur eine Verlegenheit zu bereiten. —

Ich lese jetzt erst die Hefte des Jahrbuches durch, welche bei meiner Abwesenheit erschienen sind. So fand ich vor einigen Tagen erst Ihren Aufsatz die beiden (sogenannten) Donatello Köpfe und Gonzaga betreffend. Ich bitte Sie sich an meine Besprechung ihrer Verlegenheit zu bereiten. —

Ich lese jetzt erst die Hefte des Jahrbuches durch, welche bei meiner Abwesenheit erschienen sind. So fand ich vor einigen Tagen erst Ihren Aufsatz die beiden (sogenannten) Donatello Köpfe und Gonzaga betreffend. Ich bitte Sie sich an meine Besprechung ihrer Verlegenheit zu bereiten. —

Ich lese jetzt erst die Hefte des Jahrbuches durch, welche bei meiner Abwesenheit erschienen sind. So fand ich vor einigen Tagen erst Ihren Aufsatz die beiden (sogenannten) Donatello Köpfe und Gonzaga betreffend. Ich bitte Sie sich an meine Besprechung ihrer Verlegenheit zu bereiten. —

Ich habe mir, wie Sie in 1 Hefte des 10. Bandes des Jahrbuches mitgeteilt haben, auf jeder aber später auffallen und bedauere sehr, dass Sie nicht früher in Gegenwart zu bringen. Ich will Ihnen je mehr verzeihen, dass Sie Dinge, die erst nachher und gar später kommen. Ich will Ihnen meine Theilnahme, ausgedrückt werden, dass Sie mit einer solchen ihrer Güte versehen wird, und dass Sie sich nicht eine solche von anderer verzeihen lassen, wie ich selbst um so gut. Es darf wohl sein, dass Sie bei dem Auftritte nicht in der Sache Ihrer Seele stehen lassen Sie, in der Sie, als jemand von anderer Seite her das Wort ergreift, selbst eine offene und ganzgütige Anerkennung des Vorwurfs der beiden Hefte des Jahrbuches.

3 Brieffragment von Herman Grimm an Wilhelm von Bode, ohne Ort und Datum, NL Bode 2190 (Berlin, SMPK ZA).

Bis dahin ist also die Zusammenarbeit zwischen den Kunsthistorikern am Museum und in der Universität ausgesprochen eng und produktiv. Im Jahr 1890 jedoch brechen Grimms Beiträge für das Jahrbuch schlagartig ab. »Weshalb«, fragt schon Schmarsow, »ist er ausgeschieden, wenn der Wunsch, den Einfluß der kunstgeschichtlichen Wissenschaft aufrecht zu erhalten, in ihm lebendig war?«²⁹ Die Antwort ist einfach und verblüffend banal. Sie findet sich in einem Brief von Grimm an Bode im Zentralarchiv der Staatlichen Museen (Abb. 3):

»Hochgeehrter Herr Director,
Sie haben mir bei dem schweren Verluste [der Ehefrau], der mich betroffen hat, einige Worte herzlicher und reinmenschlicher Theilnahme gewidmet: Sie können wohl denken, und wissen, wie tief man solche Äußerungen empfindet. Sie werden deshalb auch nicht glauben, dass ich diesen Eingang gewählt habe, um Ihnen mit dem Folgenden dann (...) auch nur eine Verlegenheit zu bereiten. —

Ich lese jetzt erst die Hefte des Jahrbuches durch, welche bei meiner Abwesenheit erschienen sind. So fand ich vor einigen Tagen erst Ihren Aufsatz die beiden (sogenannten) Donatello Köpfe und Gonzaga betreffend. Ich bitte Sie sich an meine Besprechung ihrer

29 Schmarsow 1891, S. 11.

Jubiläumsschrift zum 25. Januar 1883 zu erinnern: in diesem Aufsatz, der hinterher in der 2ten Auflage meiner 10 Essay's zur Einführung in die Geschichte der Neueren Kunst wiederabgedruckt worden ist, findet sich der gesamte Inhalt dessen, was Sie jetzt mitteilen bereits vor. Ich habe Ihnen damals diese Besprechung selbst gegeben und weder Sie noch Jemand anders wollte auf meine Beobachtungen eingehen, so dass ich mich, wie bei so Vielem, beruhigen und bessere Zeiten abwarten musste. Diese Zeiten sind nun gekommen: was Sie als Ihre und H. von Tschudi's Entdeckung geben, war nur eine unbewusste Reminiscenz.

Die Art nun, wie Sie im 1. Heft des 10 Bandes des Jahrbuchs mich unerwähnt lassen, muß früher oder später auffallen und könnte sehr leicht dazu benutzt werden, uns in Gegensatz zu bringen. Ich selbst kann ja nicht verhindern, dass die Dinge erwähnt werden und zur Sprache kommen. In welchem Umfange meine Publikationen überhaupt ausgebeutet worden ohne dass mit einer Sylbe ihrer Quelle erwähnt wird und ohne dass ich selbst eine Sylbe nur darüber verlauten liesse, weiß ich selber nur zu gut. Es darf doch nicht sein, dass auch Sie dem Anscheine nach in die Reihe dieser Leute eintreten. Lassen Sie, ich bitte Sie, ehe Jemand von anderer Seite her das Wort ergreift, selbst eine offene und genügende Anerkennung des Sachverhaltes im nächsten Hefte des Jahr-« [Hier bricht der Brief ab.]³⁰

Ich habe den Brief in seiner Länge zitiert, um deutlich werden zu lassen, welche menschliche Verbindlichkeit einerseits zwischen Grimm und Bode offenbar einmal bestanden haben muss und am Anfang noch zum Ausdruck kommt und zum anderen, mit welcher Schärfe und Härte hier ein Plagiatsvorwurf vorgetragen wird. Der Aufsatz, auf den sich Grimm bezieht, erschien 1889 im »Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen«. Hier erklärt Bode, dass er und sein Assistent, der spätere Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, aufgrund von Vergleichen mit Porträts auf Medaillen und gemalten Bildnissen zu dem Schluss gekommen seien, dass eine Donatello zugeschriebene Bronzebüste in der Sammlung den Markgrafen Ludwig III. von Gonzaga darstelle (Abb. 4).³¹ Das allerdings war eine Identifizierung, die tatsächlich auf Grimm zurückging.³² Bodes Klarstellung erfolgte zwar im letzten Jahrbuch des Jahres 1889, doch nicht wie Grimm sich das gewünscht hatte.³³ Bode bezeugte lediglich seine Unkenntnis der Grimmschen Besprechung. Gleichzeitig aber drehte er den Spieß um und begann, dem Ordinarius mangelnde Kennerschaft zu unterstellen. Die Neigung des Direktors der Gemäldegalerie und späteren Generaldirektors, jeden, der seine Kennerschaft in Frage stellte mit allen Mitteln zu diskreditieren, hatte bereits der italienische Connaisseur Giovanni Morelli zu spüren bekommen, der in einem 1880 unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff erschienenen Buch zur italienischen Malerei in den Museen von München, Dresden und Berlin eine Reihe von Bodes Zuschreibungen in Zweifel gezogen hatte.³⁴ Im Zuge des Streits mit Grimm wurde Bode

30 Brief von Herman Grimm an Wilhelm Bode, undat., in: SMPK ZA NL Bode, 5955.

31 Bode 1889, S. 49–55.

32 Grimm 1884, S. 444.

33 Bode 1889, S. 225.

34 Lermolieff 1880. Zur Schärfe der Auseinandersetzung mit Morelli siehe Bode 1997, Bd. 1, S. 221–227.



4 Donatello, Bronzebüste Ludovico III. Gonzaga, o. J. (Berlin, SMPK Bode-Museum).

schließlich jeder Vertreter der universitären Kunstgeschichte suspekt. Unglücklicherweise traf es auch Heinrich Wölfflin, sodass auch sein Ordinariat unter einem schlechten Stern stand, was die Beziehung mit den preußischen Kunstsammlungen anbelangte. Kurz nach Erscheinen seines Michelangelo-Büchleins, hatte Wölfflin, von dem gerade aufflammenden Streit mit Grimm nichts ahnend, ein Exemplar an Bode geschickt und eine Antwort erhalten, die ihn tief verletzte. »Hochverehrter Herr Director«, schreibt er am 2. Januar 1891 an Bode zurück:

»Daß Sie bei den vielen Geschäften Ihres Amtes sich Zeit genommen haben, meine Abhandlung über Michelangelo zu lesen & mit einem Brief zu beantworten, hat mich sehr gefreut & ich danke Ihnen dafür aufrichtig, um so mehr als Ihrem Schreiben ein wohlgerütteltes Maß von Tadel beigegeben ist & man vom Tadel gewöhnlich mehr lernt als vom Lobe. Gestatten Sie mir aber doch eine kurze Erklärung.

Der Vorwurf des leichtfertigen Urteils ist mir noch nie gemacht worden. Daß man abschließend nicht urteilen kann ohne die Dinge mit eigenen Augen gesehen zu haben, ist auch für mich selbstverständlich. Aber warum sollte ich bei dem Madonnenrelief der Casa Buonarrotti nicht auch einmal einen Schluß wagen dürfen, bei dem ich die Prämissen nicht alle in der Hand hatte & darum nur auf eine größere od. kleinere Wahrscheinlichkeit Anspruch machen konnte? Wenn der hypothetische Charakter meiner Ausführung nicht genug zum Vorschein kommt, wenn ich zu sehr von der Tonart des »Dürfte« »möchte« u. s. w. abgekommen bin, so bedaure ich das sehr. Noch mehr aber tut mir leid, dass Sie mir [sic] unhöfliches Betragen zu rügen finden. Da ich vermutlich noch sehr oft in meinen Arbeiten mit Ihnen zusammentreffen werde, möchte ich gern von Anfang an einer Ausdrucksweise mich befleißigen, die mich nicht von vornherein in persönliche Gegnerschaft bringt. Ich will also Ihre Mahnung zu Herzen nehmen.



5 Wilhelm von Bodes Aufstellung der von ihm Michelangelo zugeschriebenen Skulptur des Giovannino, 1904 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Kriegsverlust).

Daß ich mit der Kritik des Giovannino Sie überzeugen würde, habe ich nie erwartet. Zu dieser Frage sollen die Unparteiischen zwischen uns richten! Ich habe nicht die Annahme mein Urteil gleichwertig neben das Ihrige zu stellen, aber jedermann wird zugeben, dass Sie in diesem Fall notwendig Partei sein müssen. (...)»³⁵

Bode war parteiisch. Er hatte die Skulptur des Giovannino für das Museum erworben und selbstbewusst Michelangelo zugeschrieben (Abb. 5). Wölfflin aber sollte in den Augen der Nachwelt Recht behalten. Zwar gilt die Skulptur seit 1945 als vermisst, doch wird sie allgemein nicht mehr als ein Werk von Michelangelo angesehen.³⁶ Ludwig Justi aber, der sich 1901 an der Universität habilitiert hatte und ab 1902/03 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter auch in der Gemäldegalerie unter Bode angestellt war, berichtet, wie dieser sich über Wölfflins Kenner-schaft lustig machte. »Da war der Hanswurst hier«, zitiert er Bode in seiner Autobiografie, »wie heißt er noch, der Wölfflin, der hatte natürlich keine Ahnung [beim Anblick eines neu eingetroffenen Bildes], mein Töchterchen (das vierzehnjährige Mariele) hat es gleich bestimmt.«³⁷

35 Brief von Heinrich Wölfflin an Wilhelm Bode, 2.1.1891, in: SMPK ZA, NL Bode, 5955.

36 Joachimides 2000, S. 251.

37 Justi 1999, Bd. 1, S. 133–134.



6 Albrecht Dürer, Dresdner Altar, um 1496 (Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister).

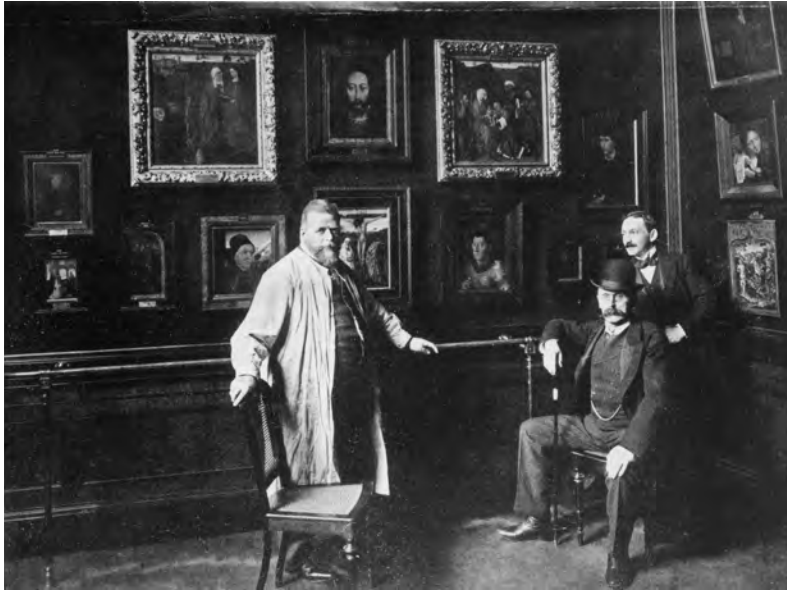
Justi selbst allerdings nahm es kurze Zeit später auf sich, Wölfflins Kennerschaft ebenfalls in Frage zu stellen. Er war zu diesem Zeitpunkt bereits Direktor des Städtischen Kunstinstituts. 1904 hatte Wölfflin, immerhin im »Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen« eine Abhandlung »Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar« veröffentlicht. Der Aufsatz erregte Aufsehen, weil Wölfflin die Autorschaft von Dürer in Frage stellte.³⁸ Ihn störte die stilistische Uneinheitlichkeit zwischen Mittelteil und Seitenflügel und ein »Haften an Einzelheiten«, sodass, schreibt Wölfflin, »der seelische Ausdruck (...) dabei zu kurz gekommen« sei (Abb. 6).³⁹ Sein Hauptargument aber war, dass im Mittelteil die Fugen in den Pfeilern rechts und links der anbetenden Maria eine Kenntnis der Zentralperspektive voraussetzen, die Dürer zu diesem Zeitpunkt, in den Jahren zwischen 1495 und 1500, noch nicht gehabt habe.

Justi, der sich 1901 mit einer Schrift zu Dürers Perspektive mit Hilfe eines Gutachtens von Wölfflin in Berlin habilitiert hatte, fuhr zunächst in die Hauptstadt, um mit Max Friedländer über die Sache zu reden, der ein ausgewiesener Kenner der altdeutschen und vor allem niederländischen Kunst war.⁴⁰ Friedländer war aber auch Wilhelm Bodes rechte Hand, seit 1896

38 Siehe z. B. Singer, Hans W.: Ludwig Justi: Dürers Dresdner Altar. In: *Dresdner Anzeiger* 358, 27.12.1904, S. 2.

39 Wölfflin 1904b, S. 199.

40 Justi 1999, Bd. 1, S. 518.



7 Wilhelm von Bode (sitzend) mit Aloys Hauser (links) und Max Friedländer (rechts) in der Gemäldegalerie im Alten Museum, Berlin, um 1900 (Berlin, SMPK ZA).

Assistent in der Gemäldegalerie und später ihr Direktor. Auf einem Foto, das 1902 im Alten Museum aufgenommen wurde, sieht man ihn an die Absperrung lehnend und dennoch geradezu hinter dem Rücken des sitzenden Bode verschwinden (Abb. 7). Links steht den beiden, mächtig und selbstbewusst, der langjährige Restaurator Alois Hauser gegenüber, von dem Justi berichtet, dass Bode ihn anhielt, die alten Bilder nicht nur zu säubern, sondern zu bearbeiten und den zeitgenössischen Erwartungen anzupassen.⁴¹ Wie kein anderer von Bodes Mitarbeitern kultivierte Friedländer dessen Misstrauen gegenüber der akademischen Kunstgeschichte. Über Wölfflin zum Beispiel schreibt er, ohne seinen Namen zu nennen, in einem 1919 zuerst erschienenen Buch zur Kunstkennerschaft:

»Als die Monforte-Altartafel Hugos van der Goes nach Berlin kam [1913], erschreckte mich ein feinfühleriger Kunsthistoriker, für den die ›Kunstgeschichte ohne Namen‹ ein Wunschziel ist, mit der Bemerkung, das Bild sei offensichtlich ein Werk aus dem 16. Jahrhundert, könne deshalb nicht von van der Goes herrühren, der ja im 15. Jahrhundert gestorben sei.«⁴²

Als Justi allerdings Friedländer 1904 bat, Wölfflins Abschreibung des Dresdner Altars zu widerlegen, lehnte dieser ab und ermunterte Justi selbst zur Stellungnahme. »Das tat ich denn auch«, schreibt Justi, »obwohl es nicht angenehm war, gegen den großen Wölfflin in die Schranke zu

41 Ebd., Bd. 1, S. 133.

42 Friedländer 1992, S. 91.

reiten.«⁴³ Unter einhelliger Zustimmung der Fachwelt publizierte Justi noch im selben Jahr seine Antikritik.⁴⁴ Er hatte den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie angehalten, das Bild aus Glas und Rahmen zu nehmen und konnte daraufhin nachweisen, dass die Pfeiler im Mittelteil des Altarbildes eine restauratorische Zutat aus der Mitte des 19. Jahrhunderts waren. Tatsächlich reichten sie nur bis zum oberen Abschluss des Bildes und hatten keine Fortsetzung auf dem umgeschlagenen Rest der alten größeren Leinwand. »Ich meine also«, schließt Justi, »dass für unser künstlerisches Empfinden der Dresdner Altar, ebenso wie für die kunsthistorische Forschung, das wertvollste Gemälde Dürers ist.«⁴⁵

Doch Wölfflin fand in Justis Ausführungen keinen Grund, seine Meinung zu revidieren. »Es erfährt gewiß selten«, schreibt er in einer Replik, »eine These eine so sorgfältige Kritik, wie Justi sie der meinigen gewidmet hat. Merkwürdig, daß trotzdem nicht mehr Zwingendes vorgebracht worden ist. So wenig ich ihn überzeugt habe, so wenig hat er mich überzeugt.«⁴⁶

Noch heute ist die Zuschreibung des Dresdner Altars umstritten.⁴⁷ Eindrucksvoll an dieser Auseinandersetzung aber ist, wie scharf hier polemisiert wurde, ohne dass eine der Parteien ausfallend oder respektlos geworden wäre. Im Gegenteil, zeitlebens schätzten sich die beiden sehr. »Am meisten lernte ich wohl aus den Büchern (...) Wölfflins«, schreibt Justi noch 1933.⁴⁸ 1911, zwei Jahre nachdem er als Direktor der Nationalgalerie nach Berlin zurückkam, gelang es ihm, so kann man den Akten im Zentralarchiv der Staatlichen Museen entnehmen, Wölfflin für seine Ankaufskommission zu gewinnen. Trotz seines Weggangs nach München im darauffolgenden Jahr, blieb Wölfflin bis zum Ende des Ersten Weltkriegs als Mitglied dort tätig.⁴⁹

Bildung versus Ausbildung

Das Tauziehen zwischen Museum und Universität um die Kunstgeschichte, das mit Bodes Angriffen 1890 begann, war aber dennoch mehr als ein Fall von gekränkten Eitelkeiten. Obwohl es sich nicht um einen kunsthistorischen Methodenstreit handelte, wie Weisbach und andere nach ihm angenommen haben, ging es doch um Grundsätzliches, das in diesen Jahren nicht nur in der Kunstgeschichte ausgehandelt wurde. Methodisch, das macht Schmarsows Stellungnahme deutlich, verteilten sich die geistes- und kulturgeschichtlich interessierten Denker und versierten Kenner nicht so sauber zwischen den beiden Institutionen, wie es die Kontrahenten des Berliner Streits gerne gehabt hätten. Dennoch handelte es sich um einen Richtungsstreit. In Bodes Angriff auf Grimm schwelte ein Gründungskonflikt der Berliner Universität, der erst zu

43 Justi 1999, Bd. 1, S. 518.

44 Justi 1904. Im Nachlass Justis im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften befinden sich sechs Pressestimmen, die sich positiv über Justis Widerlegung von Wölfflins Abschreibung äußern; Archiv der BBAW, NL Justi 152.

45 Justi 1904, S. 40.

46 Wölfflin 1904a, S. 89.

47 Anzelewsky 1991, S. 26–29.

48 Justi 1999, Bd. 1, S. 113.

49 SMPK ZA, Journal Nr. 1044/18 Bl. 64 (I/NG 476).

Beginn des 20. Jahrhunderts beigelegt werden sollte. Wilhelm von Humboldts Universitätsideal, das vor allem eine zweckfreie Wissenschaft mit dem Ziel der sittlichen Menschenbildung vorsah, konnte 1809/10 nicht kompromisslos realisiert werden. Bei der Gründung der Berliner Universität musste der über seine Ernennung zunächst nicht sonderlich erfreute Sektionschef für Kultus und Unterricht im preußischen Ministerium diplomatisch vorgehen. Der König forderte eine Reform der Universitäten im Sinne beruflicher Ausbildung ihrer Staatsdiener, wie es in den neuen französischen Spezialschulen verwirklicht worden war. Die Berliner Universität, so schreibt Rainer Christoph Schwinges, war schließlich ein Kompromiss:

»Humboldts Konzeption sollte sowohl die Ausbildungsanstalt für die ›Brotberufe‹ als auch die ›Stätte der Wahrheitssuche‹ sein. Damit bog Humboldt die Reform gegen die Universitäten in eine Reform für die Universitäten um, akzeptierte deren Traditionen als Rahmenbedingungen und verstand es, diese auch seinem König zusammen mit dem Neuen einsichtig zu machen.«⁵⁰

Erst nachdem um 1900 Humboldts neuhumanistische Universitätsidee durch die Veröffentlichung seiner bis dahin ungedruckten zehnsseitigen Schrift »Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin« bekannt wurde,⁵¹ setzte allmählich eine breitere Rezeption seiner ursprünglichen, von Schleiermacher, Fichte und Steffens beeinflussten Ideen einer auf Freiheit von Lehre und Forschung beruhenden Institution ein und bestimmte von nun an das Bild und Selbstbildnis der deutschen Universitäten.⁵²

Bode mag, wie schon der preußische König zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das französische Modell vor Augen gehabt haben, als er die Auseinandersetzung mit den Repräsentanten der universitären Kunstgeschichte suchte. Acht Jahre vor dem Berliner Streit wurde in Paris die École du Louvre eröffnet, deren Aufgabe ausschließlich darin bestand, Fachleute für die Museumsarbeit auszubilden.⁵³ In Grimm aber traf Bode auf einen Kontrahenten, der sich bedingungslos dem romantischen und damit auch Humboldtschen Bildungsideal verpflichtet sah. Zur Debatte stand nichts anderes als die grundsätzliche Ausrichtung des Universitätsstudiums. Während sich der eine eine solide Ausbildung der zukünftigen Staatsdiener im Museum erhoffte, legte der andere Wert auf eine allgemeine Persönlichkeitsbildung. Erst nach Bodes Ausscheiden aus dem Amt im Jahr 1920 – zu einer Zeit also, als die Freiheit von Forschung und Lehre universitäre Selbstverständlichkeit geworden war – normalisierte sich das Verhältnis zwischen der Universität und dem Museum wieder. Von angespannten Verhältnissen kann seitdem nicht mehr die Rede sein. Im Gegenteil, immer wieder ist von Seiten der Museen betont worden, dass sie sich von den Universitäten eine breite Fachbildung und Befähigung zur unabhängigen Forschung wünschten, keine museumsbezogene Spezialschulung. Die Debatte aber, die über den Berliner Streit in Gang kam, ist dennoch zurückgekehrt. Bodes Forderung nach berufsqualifi-

50 Schwinges 2001, S. 6.

51 Humboldt 1903.

52 Ash 1999; Bruch 1994.

53 Therrien 1998, S. 171–195. Den Literaturhinweis verdanke ich Adam Labuda.

zierender Ausbildung ist in Gestalt der Bologna-Reform wieder aufgelebt und hat das alte Humboldtsche Bildungsideal der Universität, dessen breite Durchsetzung Bode noch nicht verhindern konnte, zweihundert Jahre später zum ersten Mal ernsthaft in die Defensive gebracht.⁵⁴

Abkürzungen

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

Amtliches Verzeichnis des Personals und der Studierenden. Hg. von Königlich Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin 1891.

Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das Malerische Werk. Textband. Berlin 1991.

Ash, Mitchell G.: Mythos Humboldt gestern und heute. Zur Einführung. In: Ash, Mitchell G. (Hg.): Mythos Humboldt. Vergangenheit und Zukunft der deutschen Universitäten. Wien u. a. 1999, S. 7–25.

Bickendorf, Gabriele: Die ›Berliner Schule‹. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 46–61.

Bode, Wilhelm: Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 10 (1889), S. 49–55.

Bode, Wilhelm von: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaetgens und Barbara Paul. 2. Bde. Berlin 1997.

Bruch, Rüdiger vom: Abschied von Humboldt? Die deutsche Universität vor dem Ersten Weltkrieg. In: Strobel, Karl (Hg.): Die deutsche Universität im 20. Jahrhundert. Vierow 1994, S. 17–29.

Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig 1992.

Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.

Grimm, Herman: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst. Berlin 1884.

Humboldt, Wilhelm von: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin. In: Humboldt, Wilhelm von: Politische Denkschriften I: 1802–1810 (Gesammelte Schriften 10 = 2. Abteilung, 1). Hg. von Bruno Gebhardt. Berlin 1903, S. 250–260.

Joachimides, Alexis: The Museum's Discourse on Art: The Formation of Curatorial Art History in Turn-of-the-Century Berlin. In: Crane, Susan A. (Hg.): Museums and Memory. Stanford 2000, S. 200–219.

Justi, Ludwig: Dürers Dresdner Altar. Leipzig 1904.

Justi, Ludwig: Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Aus dem Nachlass hg. von Thomas W. Gaetgens und Kurt Winkler. Bd. 2. Berlin 1999 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 5).

Koopmann, Wilhelm: Prof. Herman Grimm contra Galeriedirector Bode. In: Die Gegenwart 39 (1891), S. 198–202.

Lermolieff, Ivan: Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880.

Ohlsen, Manfred: Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Berlin 1995.

Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.

Schwinges, Rainer Ch.: Humboldt International. Der Export des deutschen Universitätsmodells. Eine Einführung. In: Schwinges, Rainer Ch. (Hg.): Humboldt International. Der Export des deutschen Universitätsmodells im 19. und 20. Jahrhundert. Basel 2001, S. 1–13.

54 Zwar wurde bereits in der DDR eine enge Verknüpfung von Studium und Beruf angestrebt, doch war sie nur mehr ein Lippenbekenntnis, zumindest was die Lehrinhalte der Kunstgeschichte an der Universität anging (siehe Christof Baiers Beitrag in diesem Band).

- Therrien, Lyne: *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Paris 1998.
- Verzeichnis der Vorlesungen, WS 1876/77 – WS 1878/79. Hg. von Königlich Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin 1879.
- Weisbach, Werner: *Und alles ist zerstoben. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende*. Wien u. a. 1937.
- Wesenberg, Angelika (Hg.): *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995.
- Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag. Hg. von Gemäldegalerie – Skulpturensammlung – Museumspädagogik/Besucherdienst, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Berlin 1995.
- Wölfflin, Heinrich: *Die Jugendwerke des Michelangelo*. München 1891.
- Wölfflin, Heinrich: *Dürers Dresdner Altar*. Von Ludwig Justi. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), S. 87–89. [Wölfflin 1904a]
- Wölfflin, Heinrich: *Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar*. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25 (1904), S. 196–204. [Wölfflin 1904b]
- Wölfflin, Heinrich: *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

- 1 © bpk/Nationalgalerie, SMPK/Jörg P. Anders.
- 2 © Alte Nationalgalerie, SMPK.
- 3, 5 und 7 © Zentralarchiv der SMPK.
- 4 Aus: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 10 (1889).
- 6 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden.